

## El espectáculo de los hechos y el deseo de realidad<sup>1</sup>

Elizabeth Cowie

Traducción de Soledad Pardo

*Documental, porque la realidad está organizada en una explicación de sí misma.*

Trinh T. Minh-ha, *Reassemblage* (1982)

El documental, al presentar las imágenes y los sonidos de la realidad, le permite a la misma "hablar" al mismo tiempo que "habla sobre" ella. Así, cumple el deseo que inauguró la cinematografía: el de conocer la realidad a través de sus imágenes y sus sonidos, es decir -en sentido figurado- permitirle "hablar por sí misma". Este libro examina el cine documental como un proyecto cinematográfico que procura permitirle al espectador conocer y experimentar la realidad a través de imágenes y sonidos de la realidad registrados. Estrechamente vinculado al desarrollo tanto de la modernidad como del modernismo, el documental surge como un género cinematográfico caracterizado por una doble aserción: la cualidad objetiva de 'ser conocible' del mundo y la afirmación de que él nos permite acceder a ese conocimiento.

La selección y el ordenamiento de las imágenes y sonidos de la realidad que lleva a cabo el documental constituyen un registro del mundo; sin embargo, a través de las narrativas de la realidad el mismo se transforma en una presa de la pérdida de lo real. Las nuevas tecnologías de la fotografía y el cine fueron consideradas como las defensoras de un realismo audiovisual que sin embargo no logró ser revelador. Bertolt Brecht comenta en 1930: "La situación se está haciendo tan compleja que hoy menos que nunca una reproducción simple de la realidad nos dice algo acerca de la realidad. Una fotografía de Krupp<sup>2</sup> o de la AEG<sup>3</sup> no

dice prácticamente nada acerca de esas industrias. La verdadera realidad se ha refugiado en lo funcional".<sup>4</sup> Brecht se refiere aquí al debate sobre el realismo y la representación, así como a las determinaciones históricas y sociales de la realidad social representada; de la cual surgió el cine documental en el trabajo de cineastas en Europa y Norteamérica en los años veinte como un proyecto estético de realidad registrada representada. Esto no era el arte de lo cotidiano, sino el arte constituido por el cotidiano representado de una forma nueva y diferente, que el cine hizo posible.<sup>5</sup> La película documental era una extracción y organización de la realidad, una fabricación, pero una que, de esa manera, presentó una nueva realidad. Estas preocupaciones y este proyecto siguen siendo el foco de mucho trabajo actual en el documental.

Al registrar la realidad, sin embargo, la fotografía y el cine se inclinan hacia dos deseos distintos y aparentemente contradictorios. Está el deseo de la realidad atrapada y revisable para el análisis como un mundo de materialidad disponible para el conocimiento científico y racional -un mundo de evidencia confirmada a través de la observación y la interpretación lógica. El ojo de la cámara funciona aquí no sólo como una visión total, capaz de abarcarlo todo, sino también como una prótesis, una ayuda y un suplemento para nuestra visión, por la cual nos muestran una realidad que nuestro propio aparato perceptual humano no puede percibir. El deseo que surge aquí es el de una realidad simbólica o social ordenada y producida como un significado por el cual el observado puede ser integrado, a través de un discurso de reconocimiento y clasificación, en un campo de conocimiento, poder y técnicas densamente constituido.<sup>6</sup> El cine documental es asociado a lo sobrio y se ha transformado, en palabras de Nichols, en uno de los "discursos de la sobriedad" junto a (aunque como un jugador menor) discursos tales como la ciencia, la economía, la política, la educación y las leyes.<sup>7</sup>

Aun con toda su sobriedad, el film documental implica rasgos del cine de peor reputación, generalmente asociados con las películas de entretenimiento, a saber: los placeres y la fascinación de la película como espectáculo. Por consiguiente, hay un deseo de lo real no como conocimiento sino como imagen - un espectáculo. Jean Baudrillard afirma: "Hay una especie de placer primitivo, de alegría antropológica, en las imágenes; una especie de fascinación bruta despojada de juicios estéticos, morales, sociales o políticos. Es debido a esto que sostengo que son inmorales y que su poder fundamental yace en esa inmoralidad".<sup>8</sup> En el cine documental estos placeres no surgen por la representación falsa o ficticia, sino por la representación de la realidad. Desde luego, ha sido más habitual relacionar esta dicotomía entre el conocimiento y el espectáculo con la división convencional entre ficción y no-ficción, caracterizada por los historiadores del cine como dos tradiciones opuestas provenientes de Georges Méliès, el cineasta-mago, por un lado, y Louis Lumière, el inventor-científico, por otro. La fantasía es ubicada contra la realidad en una división que de modo similar ha sido aplicada a lo televisivo y lo digital. Así, mientras la cinematografía (que, al igual que la fotografía, proviene de los logros de científicos así como de empresarios y hombres de negocios) abrió nuevas oportunidades tanto para el placer visual como para el conocimiento y el espectáculo; lo visible registrado se dividió entre la apreciación objetiva e intelectual de la mirada del empirismo, y el placer del ojo en un enlace subjetivo y empírico con lo que se ve y -con el sonido sincrónico después de 1926- lo que se oye.

Al registrar la realidad histórica el documental incita un deseo de lo real tanto como conocible, y por ende dominado por nuestro conocimiento de él; como anterior y evasor de nuestro dominio, como lo radicalmente contingente. La fascinación por el espectáculo del "tiempo real" vuelto a ver ha sido un impulso en cada una de las tecnologías de reproducción de la realidad y,

como sostiene Mary Ann Doane, "la celebrada ruptura de la postmodernidad puede ser apenas un pequeño bache sobre la pantalla de la modernidad que, desde sus inicios, buscó la garantía de un real significado por la vida y persiguió un sueño de instantaneidad y un presente sin memoria".<sup>9</sup>El fantasma de un soñar inapropiado, sin embargo, amenaza a toda la confianza que la tecnología parece ofrecer. Al cuestionar esta división y sus fantasmas, este libro explora los modos en los cuales lo real y las películas documentales nos involucran como espectadores, tanto deseantes como conocedores, involucrándonos en los placeres del mirar. Esto no implica solamente un llegar a conocer y los placeres escopofílicos del mirar, sino que también involucra nuestra identificación como los sujetos de la mirada y de la voz en el documental, así como con los objetos de la mirada de la cámara -y por ende nuestra mirada. El documental es un relato encarnado que, mientras narra la realidad en imágenes y sonidos, nos involucra con las acciones y los sentimientos de los actores sociales como personajes en una ficción.

Este libro aborda la paradoja que surge aquí -la del placer fascinante de la realidad registrada a la vez como espectáculo y como conocimiento- a través del estudio de la interrelación y la interdependencia de los placeres del espectáculo, la voz y la identificación en el documental, con su proyecto de información y educación. Debemos pensar lo real moviéndonos entre lo vivo y la vivienda, como lo afectivo; y una conversión como un saber construido virtualmente en una transformación de lo real en la realidad. Si en este libro me muevo entre el psicoanálisis de Sigmund Freud y Jacques Lacan, por un lado, y las críticas de Michel Foucault, por el otro, recurriendo a la vez a Gilles Deleuze y Jacques Derrida, así como a Slavoj Žižek, es porque cada uno de ellos ofrece modos en los cuales pensar el documental y la cuestión de su papel en la re-presentación de la realidad a un sujeto dividido en uno y otro. Debemos aprehender lo real como un "sensible", siguiendo a Jacques Rancière<sup>10</sup>, e involucrarnos en un movimiento entre lo vivo y la vivienda como

lo afectivo, y la llegada a ser un sujeto de conocimiento que es construido virtualmente en una transformación de lo real en la realidad. La división de sentido común entre lo real versus la ilusión se esquiva recurriendo a la distinción de Deleuze entre lo real y lo virtual -que toma de Henri Bergson- opuesto a la distinción entre lo posible y lo real, dado que "lo posible" ya define lo real en lo que puede llegar a transformarse; por lo tanto lo real se puede deducir causalmente de lo posible. Deleuze, por el contrario, ve el movimiento de lo virtual a lo real como una creación, no como una realización, dado que "mientras lo real [the real] es la imagen y semejanza de lo posible que él materializa, lo real [the actual] no se parece a la virtualidad que encarna."<sup>11</sup> La actualización es una creación que produce una diferenciación. En la representación, afirma Derrida, hay una postergación y una diferenciación, *différance*, que surge en el proceso de creación del sentido del significado que apunta a un "antes" ausente de un "no-todavía-sentido"; es como un real que no es textual. Lacan, al igual que el semiótico Charles Sanders Peirce, optó por una estructura triádica más que dual para sus conceptos de lo simbólico, lo imaginario y lo real; cada uno de ellos una relación psíquica de encuentro entre uno y otro.

El deseo de realidad como algo susceptible de ser revisado, como un presente vuelto a ver en un futuro imaginado, y los placeres fascinantes de la realidad registrada como un espectáculo y como conocimiento son explorados en este libro en relación con el proyecto de informar y educar del documental. Como una forma de cine radical, el documental también ha sido para los cineastas una manera de decir algo sobre la realidad contemporánea e histórica a través de imágenes de la misma. Si el cine ha realizado el deseo de conocer la realidad a través de sus imágenes, y más tarde de sus sonidos, es decir, de permitirle "hablar por sí misma", ¿qué clase de discurso, y discurso sobre, surge en el documental; y cómo nos relacionamos con él? Estas preguntas estructuran este libro globalmente, y el foco de este

capítulo introductorio será el papel del placer de lo especular como acceso al conocimiento en el documental.

El documental es también una forma narrativa que despliega modos específicos de narración, no obstante su afirmación de verdad en tanto no-ficción. La relación entre diferentes abordajes documentales y sus formas narrativas y estilísticas con las clases de conocimiento y las posiciones subjetivas que se producen es explorada en el capítulo 1. Las consideraciones de estilo y forma en el documental a menudo se subordinan a las cuestiones de contenido y al tema de la fidelidad a la realidad registrada, focalizando en técnicas y avances técnicos-como el sonido sincronizado en los años sesenta- que permitieron el desarrollo del estilo "observacional" del documental. Las nuevas tecnologías han permitido el acceso aún mayor a, y la veracidad en, la re-presentación de la realidad (por ejemplo, las imágenes infrarrojas y las microcámaras digitales), mientras que la ansiedad sobre la falsificación y lo fabricado sigue siendo intensa, como ha mostrado claramente Brian Winston.<sup>12</sup> El cine y el video documental contemporáneos, sin embargo, al igual que la televisión-realidad, los noticieros y los programas de actualidad, despliegan dispositivos estilísticos puntuales como la cámara lenta, la imagen congelada y el empleo de ángulos de cámara llamativos que indican la presencia de la cámara, los cuales señalan reflexivamente la realidad ofrecida como espectáculo.

El documental como proyecto fue definido en relación con la esfera pública y la producción -e inculcación- de valores públicos, incluyendo ideas de identidad, como la pertenencia y la participación. El capítulo 2 plantea la siguiente pregunta: ¿cómo participa el documental en los discursos del conocimiento y, de esa manera, en la realidad? Esta pregunta propone al documental no sólo como una construcción discursiva, sino también como un discurso que construye. El proyecto documental constituye la realidad como conocible y produce un conocimiento



de la misma a través de su construcción y despliegue de discursos sobre ella. Aquí recurro a la explicación de Michel Foucault de la construcción discursiva de nuestros objetos de conocimiento humano y del sujeto de conocimiento humano, a saber, "el Hombre", y los hombres y mujeres que han llegado a identificarse como sujetos de conocimiento, para examinar el trabajo epistemológico del documental. Esto se explora a través del ejemplo de imágenes de trabajo en las películas del movimiento de cine documental británico de los años treinta y el proyecto paralelo en los Estados Unidos. Lo que se propone aquí es una cierta revisión de la historia del documental en este tiempo en el que es desarrollado más extensamente en relación con la filmación del discurso y con las imágenes y sonidos de lo ordinario, lo cotidiano; lo cual encuentra su primera expresión a través de la contribución de Ruby Grierson y el proyecto de Observación de Masas en Gran Bretaña durante los años treinta.

Las identificaciones del documental, es decir, los modos en los cuales nos comprometemos como espectadores deseantes y conocedores, son exploradas en el capítulo 3. Recurro a la explicación de Lacan de la posición del sujeto que habla dentro de los cuatro discursos que él identifica para entender la dirección del documental y los sujetos de habla que el mismo presenta. El espectador está igualmente implicado; es interpelado por el documental y por lo que él "pregunta" sobre, es decir, busca de, el documental como conocimiento y experiencia.

Siempre hay un exceso de significación en lo que se muestra y lo que se dice que no es controlado por el hablante -o el cineasta- y que Lacan designa como lo real, a saber, como "lo no representable". Exploro este "real" del documental en relación con su factualidad y su aserción de lo conocible del mundo en el capítulo 4, en relación con dos películas sobre el trauma de la guerra: *War Neuroses: Netley, 1917, Seale Hayne Military Hospital* (Pathé, 1918, Reino Unido), un temprano documental

silente que muestra el tratamiento de los soldados de la Primera Guerra Mundial que sufren "neurosis de guerra", y *Let There Be Light*, un documental sonoro de John Huston de 1945 acerca del tratamiento de los síntomas de trauma en soldados de la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos. En el capítulo 5, a través del trabajo del antropólogo y cineasta Jean Rouch, considero lo surreal de la realidad, por medio de lo cual algo resbala cuando tratamos de "encontrarle el sentido" a lo que vemos y oímos, y un poquito de lo real aparece, deshaciendo la subjetividad como algo unificado, comprometiendo así la reconstrucción imaginativa de nuestra comprensión en una forma de ver diferente -un ver de nuevo.

El capítulo 6 concluye considerando la cuestión del tiempo y la memoria, y preguntando: ¿Cuál es la realidad ganada o perdida en una intervención estética declarada en la re-presentación de la realidad encontrada registrada? Aquí argumento que es por las formas en las que el tiempo se pone en juego que el documental es también un arte, y un arte político. El tiempo aquí es tanto el tiempo histórico como el tiempo experimentado como duración por el espectador y los participantes del documental. El documental es tanto una máquina de memoria, que pone a disposición acontecimientos presentes para un tiempo futuro de revisión por parte del espectador, como un tiempo presente -"que habla sobre el pasado"- en un "tiempo actual". Pero el recordar no es simplemente la evocación de acontecimientos pasados; es también el reencuentro de emociones conectadas a aquellos acontecimientos pasados y sus pérdidas, y eso conlleva un trabajo de conmemoración que es también un proceso de luto y olvido. El recordar es un espacio de tiempo que es también una ubicación de la cualidad de pasado del pasado y de la morada en los sitios del pasado. Es el tiempo de la memoria lo que permite el arte del documental.

## **El deseo de realidad re-presentada**



El deseo de una realidad sostenida y revisable había sido articulado dentro de la ciencia, así como las artes, mucho antes de la cinematografía. Para Louis Jacques Mandé Daguerre, sin embargo, el ímpetu que lo condujo a desarrollar en el daguerrotipo un método de registro químico de la imagen del mundo proporcionado por la cámara oscura -en lugar de su reproducción en una escena pintada- implicó un deseo no sólo de reproducir una vista realista de la realidad, sino también de reproducir el espectáculo y la sensación de las vistas en el mundo real, como habían hecho sus dioramas más tempranos.<sup>13</sup> El daguerrotipo, además, reproduce la cualidad evanescente del diorama en su exigencia de ser sostenido en un cierto ángulo, y así impone un punto de vista particular, dado que sólo entonces la imagen es evidente allí donde antes la superficie aparecía simplemente como una pantalla vagamente sombreada. El daguerrotipo le produce de este modo una cualidad de "ahora-está-aquí, ahora-se-ha-ido" a la imagen (una cualidad que también se encuentra en el dispositivo de pintura de la anamorfosis, como en "Los embajadores" de Holbein, donde una mancha sobre el lienzo se transforma, en el siguiente paso, en un cráneo). Estas características sugieren que Daguerre fue un precursor de las imágenes animadas más importante que Henry Fox Talbot, pero es el legado de este último, a saber, el legado de un realismo epistemológico, lo que teóricos y críticos han acentuado.<sup>14</sup> Con el registro químico de las imágenes de la cámara oscura el observador humano es desplazado por un vidente mecánico. Jean-Louis Comolli afirma: "Al mismo tiempo que se fascina y se satisface por la multiplicidad de instrumentos escópicos que ponen mil vistas bajo su mirada, el ojo humano pierde su privilegio inmemorial; el ojo mecánico de la máquina fotográfica ahora ve *en su lugar*, y en ciertos aspectos con más certeza. La fotografía implica al mismo tiempo el triunfo y la tumba del ojo".<sup>15</sup> La subversión de la óptica clásica del Renacimiento -y por consiguiente el descentramiento del sujeto clásico de visión- había comenzado mucho antes del desarrollo de

la fotografía, a través del trabajo de Joseph Nicéphore Niépce, Daguerre y Talbot en el siglo XIX. La cámara oscura había sido la metáfora privilegiada para la relación del observador con mundo exterior, una relación en la cual la visión es conocimiento, y el conocimiento es ver.<sup>16</sup> El ojo humano, sin embargo, ahora es mostrado como un órgano limitado, engañoso e imperfecto en sus observaciones, y la visión humana se transforma en el reino de lo falible. Una subjetividad de la vista empieza a destacarse al mismo tiempo y como corolario de una científicidad aumentada o una objetividad del aparato. Comolli escribe: "Descentrado, en pánico, lanzado a la confusión por toda esta nueva magia de lo visible, el ojo humano se encuentra a sí mismo afectado por una serie de límites y dudas. El ojo mecánico, la lente fotográfica, mientras intriga y fascina funciona también como un garante de la identidad de lo visible con la normalidad de la visión".<sup>17</sup> La fotografía, entonces, sutura la separación del espectador subjetivo, humano, de la nueva objetividad de la observación mecanizada.<sup>18</sup> El conocimiento del mundo ya no es equivalente a la percepción humana. El observador de la cámara oscura se transforma, en cambio, en el consumidor de una vista ya registrada y reproducida. La creación activa de conocimiento a través de la visión, la observación, ¿no se desplaza ahora por una recepción pasiva del conocimiento a través de la visión? Aquí está quizá la más perniciosa de las confusiones que suceden en la fotografía y la cinematografía en este privilegio ideológico de lo activo -evocador de la "ética del trabajo" Protestante- contra lo pasivo, despectivamente correlacionado con la inactividad. La visión siempre es un proceso de cognición activo, y uno nunca es un mero observador que pasa por alto algunas cosas. Sin duda no podemos actuar sobre lo que vemos en la imagen o interactuar en el mismo tiempo y espacio con aquellos a los que escuchamos, pero esto no es equivalente a la inactividad, dado que nuestro enlace imaginativo con lo visto y lo oído es una respuesta mental y una interacción. Necesitamos,

por lo tanto, una comprensión compleja de nuestro deseo para llegar a saber, y así, en algún sentido, experimentar, poseer y ser poseídos por imágenes de la realidad pasada, experimentadas en "tiempo presente".

Aunque el "referente" ya no es un dominio conocible a través de los sentidos físicos, y especialmente la vista, la demanda de una referencialidad -y con ello un imperativo realista- sigue siendo clara y es central para la aparición de la fotografía y la cinematografía, que ahora se transforman, como sostiene Comolli, en los garantes de lo real. La subjetividad era simplemente un obstáculo que podía ser vencido a través de los modos mecanizados de visión; así, Mary Anne Doane concluye: "nos enfrentamos a la extraña consecuencia de que el cine, como una tecnología de las imágenes, actúa tanto como un dispositivo prostético, mejorando o ampliando la visión, como un colaborador con las propias carencias del cuerpo",<sup>19</sup> dado que el éxito de su apariencia de movimiento continuo se debe únicamente a las limitaciones del ojo.

Puede que la visión ya no se vea como el sitio de la comprensión, pero la combinación del ojo como un mecanismo de visión y la mente o el cerebro como el lugar de la comprensión de lo visible, sin embargo, sigue imperando -como lo demuestra el empleo del "yo veo" para decir "yo entiendo" y su extensión en la exhortación "usted ve" minando nuestro discurso diario, por el cual invocamos el deseo y la demanda de comprensión por parte de nuestros interlocutores. Hay una verosimilitud convincente en la vista, y aun así queremos tener pruebas de nuestros propios ojos, incluso "conociendo" la falibilidad de nuestro sentido de la vista.<sup>20</sup> Aquí se localiza la paradoja central que concierne a nuestra percepción del mundo: por un lado, el conocimiento de que los sentidos engañan, y por otro, el sentido de conocimiento que nuestras percepciones corporales nos permiten y el conocimiento del mundo por sus olores, sus sonidos, sus texturas y sus temperaturas, tanto como sus vistas.

Traducido como una comprensión mental, este conocimiento sensorial se transforma en una representación para la mente a través del trabajo de la memoria, es decir, la correspondencia entre esta nueva información sensorial y la comprensión aprendida, derivada de la información sensorial previa. Hay un hueco, una aporía, entre el conocimiento sensorial o estímulo, y el sentido en sí mismo. El sentido de certeza de nuestra experiencia sensorial nos abre al repudio de nuestro conocimiento de las limitaciones de nuestros sentidos, es decir, a la incertidumbre de su construcción de sentidos. La cámara oscura, desplazada como la metáfora de un sujeto de conocimiento centrado, ahora está al servicio de este deseo. Como un aparato de "pasar por alto", ofrece los placeres de la separación del cuerpo como el sitio de la visión y el objeto de la vista, presentando un panorama del mundo visto -o eso parece- mientras uno mira su pantalla, en la cual amigos, parientes o desconocidos se pasean sin notar nuestra mirada.<sup>21</sup>

La fijación de tal escena a través de la fotografía amplía la fantasía que surge aquí, es decir, la de la realidad más allá de uno, pero comprensible y disponible para ser retenida en una imagen. El proceso de grabación realiza el deseo de realidad vuelta a ver, pero también trae con ello la pregunta de cuánto interviene en la realidad el mecanismo de grabación, para transformarla -y pervertirla. El problema o la posibilidad de que la imagen mienta o diga la verdad es un tema tanto en la teología como en la filosofía. También es el lugar de la ansiedad y, de ese modo, de un retorno repetido a la imagen registrada para averiguar su veracidad o falsedad. Este dilema planteado por la imagen fotográfica es también el lugar de un deseo *ambivalente* de una imagen verdadera y de una imagen que realmente muestre el mundo fundadamente, es decir, como la confirmación de la realidad en su sentido y como ya sabemos que es. El cine documental heredó tanto esta ansiedad como el deseo ambivalente; como realidad registrada, figura tanto en el discurso de la ciencia -como el medio para obtener lo conocable

en el mundo-, y en el discurso del deseo -como un deseo de conocer la verdad del mundo-, representado por la pregunta que invariablemente se le plantea al cine de lo real: ¿es verdadero? Esa pregunta implica otra, a saber: ¿yo existo? Esta última es una pregunta que es dirigida a un otro de quien busco y deseo una respuesta. Es el interrogante que el psicoanálisis ha procurado entender.<sup>22</sup>

El placer de lo visual y el deseo de lo real fueron unidos directamente con la ciencia de lo visible en el estereoscopio.<sup>23</sup> El estereoscopio es, sin embargo, paradójico en su modo de representación. Está muy cerca de reproducir la visión del ojo humano, a diferencia de la fotografía y el cine; y el realismo y el sentido de tacto de la imagen estereoscópica pueden ser muy vívidos. Como observa Jonathan Crary, "ningún otro medio de representación en el siglo XIX había combinado así lo real", "ni siquiera como sofisticado estudio de la visión".<sup>24</sup> El científico Hermann von Helmholtz escribió, en la década de 1850: "Estas fotografías estereoscópicas son tan fieles a la naturaleza y tan realistas en su representación de las cosas materiales, que después de ver una foto de esa clase y reconocer en ella algún objeto como una casa, por ejemplo, tenemos la impresión, cuando realmente vemos el objeto, de que ya lo hemos visto antes y estamos más o menos familiarizados con él. Ninguna otra forma de representación en el siglo XIX había combinado así lo real con lo óptico".<sup>25</sup>

Sin embargo, uno al principio debe concentrarse mucho en poner en foco la escena estereoscópica, mientras los ojos ubicados cerca de los cristales son excluidos de cualquier visión periférica más allá de las imágenes recortadas. Por consiguiente, el espectador del estereoscopio también se hace totalmente consciente del medio de producción del mismo proceso de visión. Es aquí donde, según sostiene Jonathan Crary, el observador es "disciplinado" al ser sujeto del proceso de

visión efectuado por el aparato. Así, el estereoscopio falla en ser totalmente fantasmagórico o "correctamente" ilusorio.<sup>26</sup>

La fotografía, como la pintura, desde luego, puede verse de un vistazo, singular y enmarcada, mientras ella y su realidad pueden ubicarse cerca pero separadas, es decir, puede ser fetichizada.<sup>27</sup> Por el contrario, la imagen estereográfica es una imagen doble, sin separación e indistinguible como objeto, pero eso nos empuja hacia su realidad. La disyunción de la imagen estereográfica no se encuentra sólo en su tridimensionalidad, sino también, y de alguna forma más sorprendentemente, en la ausencia de un único punto de vista -una escena focalizada en el sentido fotográfico o pictórico. En su lugar, el ojo debe vagar por el paisaje, de modo que nunca converge totalmente en un paisaje homogéneo. La percepción del aspecto de tridimensionalidad, tanto en una escena reproducida en el estereógrafo como en el mundo directamente aprehendido, requiere un proceso cognitivo -principalmente de memoria- para que la relación espacial sea entendida. Lo que el estereoscopio hace evidente, por lo tanto, mientras el espectador intenta unir la escena, es la incoherencia misma de la visión.<sup>28</sup> De hecho, en este caso, como afirma Crary, cada observador se transforma "en el mago y el engañado, simultáneamente".<sup>29</sup> Esta es también la estructura de la negación descrita por Freud, en la cual el sujeto conoce muy bien la verdad, pero aun así cree lo contrario; pero donde la *sustitución* fetichista de la realidad enmarcada y recortada que proporciona la perspectiva monocular está ausente.<sup>30</sup>

El cine documental, de modo similar, lleva las señales de la separación entre la película y la realidad registrada, tanto como fragmentos de un mundo *ausente* más grande, que aparece allí sólo parcialmente, o porque la voz *over* narradora ofrece las imágenes como objetos de visión más que como una realidad que simplemente se despliega. Este hueco en la representación entre la realidad presentada y la realidad ausente introduce el real



en el sentido lacaniano de lo no-representable que sin embargo es aprehendido; aquí está el real de una diferencia irreconciliable entre la representación y el antes de la representación.

## **Los placeres del espectáculo de la realidad**

El espectáculo es parte de una larga tradición de formas populares, como el circo o los trucos de magia de las ferias ambulantes.<sup>31</sup> Así, se opone a lo científico; el "paisaje" es visto no para el conocimiento sino para la sensación, que ha sido cada vez más asociada con lo no intelectual. Pero el espectáculo es también un rasgo de la alta cultura de las clases medias y superiores en Occidente, ejemplificado por el desarrollo, durante el siglo XIX, del "Grand Tour" [Gran Viaje] por Europa como la necesaria culminación de la educación de un joven europeo o estadounidense rico, a través del cual la vista de los sitios de mayor interés turístico y su apreciación visual se transformaban en la marca de un caballero. Como mínimo, el espectáculo es un deleite para los ojos. Consumimos el mundo a través de nuestra mirada, apropiándolo como significativo; gratificante por sus colores y formas, sin embargo lo transformamos en significados sociales o filosóficos, o en una experiencia estética. La visita de lugares de interés (por los sitios tanto como por los objetos o las personas) se hizo habitual para la burguesía en el siglo XIX, y en el siglo XX para la gente en un sentido más general.

Lo visual como espectáculo también era central en los discursos sobre lo sublime en el siglo XVIII, tanto en relación con una experiencia estética del paisaje como en relación con lo representado en el arte. Lo que se invoca en la noción de lo sublime es, en contraste con lo bello, el poder de la imagen o lo visto, que se experimenta como imponente o aterrador en la medida en que es una experiencia sensible que yace fuera del sentido o el significado. La experiencia de lo sublime surge como un placer dentro del dolor del terror mientras la mente

domina la falta de sentido. Para Edmund Burke, el terror de lo sublime es a la mente lo que el ejercicio es al cuerpo, forzando a la razón a comprender la falta de sentido.<sup>32</sup> Immanuel Kant sitúa la experiencia de lo sublime en el fracaso de la imaginación de agarrar o abarcar los fenómenos -de representarlos en la mente- que lleva a la razón a reconocer y conceptualizar un más allá de la representación: "Sublime es lo que, solo porque se puede pensar, demuestra que la mente tiene un poder que supera toda medida de los sentidos".<sup>33</sup> Lo sublime es, así, un cierto límite a la representación y al sentido, que es vencido no por la creación de sentido, sino por la aprehensión de sus mismos límites, es decir, de la ausencia de sentido como tal. El problema del sentido o del sinsentido de la experiencia de lo visto sigue alimentando las discusiones sobre lo visual. La expansión de la visualidad en el siglo XIX por la reproducción mecánica abrió un nuevo panorama para los placeres de la visión, pero al mismo tiempo planteó el dilema de si la visión era para el espectáculo o para el conocimiento, una división entre un enlace subjetivo y empírico con lo visto y una apreciación objetiva e intelectual.

El espectáculo, caracterizado por el puro placer de mirar, es habitualmente citado como el elemento clave e inicial en la popularidad del cine y la fascinación del público más que, y en oposición a, la narración. En *The Struggle for the Film*, Hans Richter presenta una versión de muchos "mitos urbanos" sobre las respuestas del público a las primeras películas proyectadas. Su historia está situada en 1923 e involucra a un emigrante judío en Palestina:

Tenía pocas pertenencias, sólo un viejo proyector y una sola película antigua. Con esto se instaló en el barrio árabe más pobre de Jerusalén. Su película se proyectó durante varios meses. La audiencia nunca le falló; de hecho, reconoció muchas caras que volvieron una y otra vez. Un día, por error, el

último rollo fue proyectado primero. Sorprendentemente, no hubo ninguna queja. Ni siquiera los espectadores "regulares" se inmutaron. Esto intrigó al propietario del cine. Quiso averiguar si alguien tenía alguna objeción, y si no, por qué no; entonces proyectó todos los rollos en cualquier orden. A nadie pareció importarle. "¿Por qué?", se interrogó asombrado, y le preguntó a uno de sus clientes más antiguos. Resultó que los árabes nunca habían comprendido el argumento, incluso cuando pasaron la película en el orden correcto. Estaba claro que ellos sólo iban al cine porque allí podían ver gente caminando, caballos galopando, perros corriendo.<sup>34</sup>

Sin embargo, el papel fundamental del espectáculo para el placer cinematográfico fue rápidamente rechazado. Los placeres del cine se han definido como constituidos por la narración, y la explicación estándar de la historia del cine es que la emoción del espectáculo de actualidades en la nueva forma de representación cedió el paso a los placeres de la narración en la película de ficción y su mundo más satisfactoriamente ilusionista. En términos de Crary, el film de ficción es más completamente fantasmagórico ya que -sobre todo en el cine estadounidense- los procesos de producción se ocultaron para sostener con mayor eficacia la ilusión de un mundo real allí en la pantalla, completo, entero e integral. Por el contrario, las actualidades del cine de los primeros tiempos invariablemente traicionaron sus procesos de registro, haciendo que el espectador fuera consciente de la mirada de la cámara, que ha precedido la suya, revelando su "disciplinamiento" del espectador. El espectáculo suspende la historia a favor de la vista y del visionado como un proceso que vale por sí mismo; y es este rol el que Noël Burch ve como alternativa al cine narrativo que posteriormente devino dominante.<sup>35</sup> Tom Gunning ha descrito el cine de los primeros tiempos como un "cine de

atracciones", caracterizado por una exhibición más que por una narración.<sup>36</sup> Tal exhibición se caracteriza por una demostración o *performance* que reconoce al espectador por el empleo recurrente de la mirada a- y por ende la dirección directa a- la cámara, y de ahí, por extensión, a los futuros espectadores, lo cual impide el establecimiento de la ilusión narrativa. En el cine actuado esto puede crear una complicidad de mirada al compartir un secreto o una broma con el espectador, que entra de este modo en la narración ficticia, aunque no como una ilusión narrativa.<sup>37</sup> En las tempranas actualidades,<sup>38</sup> como los *travelogues* y *topicals*, "mostrar" no es exactamente lo mismo. La mirada a nosotros, registrada tan a menudo en estas películas, puede ser una o tres miradas diferentes- una mirada a la cámara como una máquina extraordinaria y un deseo de verla funcionar, o una mirada al camarógrafo, o una mirada a una futura audiencia imaginada. Esta última mirada es menos probable en las actualidades más tempranas, pero se hizo habitual rápidamente, como demuestra la tendencia de la gente en las películas de saludar a la cámara -una tendencia especialmente desconcertante en el metraje de película de la Primera Guerra Mundial de lo que podríamos percibir en un principio como líneas de refugiados desesperados, que pasan por delante de la cámara pero que, cuando de repente giran y sonríen o nos saludan, transforman su relación con nosotros y alteran nuestra comprensión de su carácter de víctimas.<sup>39</sup> La disyunción surge no sólo porque el espectador se da cuenta de su mirada además de transformarse en el objeto -imaginado- de la mirada del otro, sino también porque esa mirada compite con el espectáculo que es "el tema" de la actualidad, ya que la mirada de la cámara se debilita narrativamente cuando todas las personas allí presentes aparecen indiferentes a la escena que ocurre a su alrededor y en su lugar miran a la cámara con avidez. La mirada a cámara altera la toma de actualidades al invertir el objeto de fascinación de adentro de la escena al exterior. Lo que debe distinguirse aquí no es una oposición entre espectáculo e ilusionismo narrativo, sino

una oposición entre pictorialización fílmica -actuada o de actualidad- que se dirige a la mirada del espectador, para quien actúa; y un espectáculo que enfrenta o sorprende al espectador en su mirar.<sup>40</sup>

El espectáculo de la realidad implica un entretenimiento del ojo a través de la forma y la luz, y un entretenimiento de la mente en la exposición de algo tan conocido como familiar, o de un modo nuevo o espectacular, o algo no aún conocido que de esa manera se hace conocido. El mundo mostrado en la película documental o de actualidades es presentado como conocible, y los términos de esa cualidad de ser conocido son organizados por la película, no por la realidad. Las escenas de la realidad se proponen a nuestra vista por su selección, encuadre y combinación; el espectador es invitado a mirar y, aun sin títulos o voz over, entender lo visto. El conocimiento particular de una película documental confirma lo conocible del mundo en general. Lo que se une es el placer que Freud llamó "escopofilia", o la satisfacción del deseo de ver y que, como la curiosidad, está estrechamente asociada al deseo de saber, o "epistefilia", con una identificación como el sujeto del conocimiento<sup>41</sup>.

La curiosidad es central para el proyecto de los científicos de conocer el mundo y para el empleo científico de dispositivos ópticos, incluyendo el cine, para "ver" lo que el ojo humano no puede ver. Tanto para Eadweard Muybridge como para Etienne-Jules Marey, en su desarrollo de modos de registrar el movimiento fisiológico imperceptible al ojo humano, dispositivos ópticos devinieron prótesis para la vista humana, permitiéndonos realmente conocer el objeto móvil de la vista, que para Muybridge era el cuerpo humano y animal. Tal curiosidad fue satisfecha igualmente, aunque menos lascivamente, por la serie británica filmada en los años veinte *The Secrets of Nature* [Los secretos de la naturaleza], sumamente aclamada, que utilizó el microscopio y la cinematografía secuencial para revelar el

proceso de evolución de la naturaleza. En la curiosidad, el deseo de ver es aliado del deseo de conocer a través del visionado de lo que normalmente no puede ser visto, es decir, lo que normalmente se oculta de la vista. Desde luego, cuando tal deseo es asociado con el placer más que con la ciencia, ese deseo es generalmente llamado voyeurismo. Pueden distinguirse dos procesos: primero está el proceso de derribar la barrera física para ver, o aquella que impide el conocimiento, con toda la violencia que esto puede implicar. Aquí el deseo es conectado a la barrera o al velo más que a lo oculto, que por lo tanto no puede ser totalmente distinguido de barreras no físicas, a saber: prohibiciones morales y sociales. En segundo lugar hay un deseo de ver lo que está oculto y lo que eso permite conocer. Lo que puede desearse en esta llegada al conocimiento de lo oculto es lo ya sabido, como en la visión repetida del cuerpo ahora familiar, pero aún prohibido, de la mujer-madre en el voyeurismo. De modo alternativo, existe el placer y el deseo de ver o de que se nos muestre lo desconocido. En las películas documentales lo extraño de lo visto ha sido asociado con su sensacionalismo, un "cine de atracciones", que presenta lo exótico y lo horroroso, así como lo extraño e inusual, incluyendo el erotismo de lo sexualmente extraño de otras culturas y pueblos.

Dos deseos contradictorios pueden estar involucrados en este encuentro con lo desconocido: o bien un dominio de lo nuevo y desconocido, o bien un encuentro repetido con la imposibilidad del dominio, el conocimiento y la creación de sentido. Esto último, que, como señalamos antes, también puede llamarse "lo sublime" y por lo tanto no necesariamente simplemente satisface, es también la experiencia que Freud llama "lo siniestro", y que puede relacionarse con la noción de Lacan de lo real.<sup>42</sup> La curiosidad aquí implica una visión sin que el propio sujeto sea visto o sea objeto de interrogantes, implicando una fantasía de dominio. Tal placer es claramente permitido por el cine documental de modo notorio -como se ha discutido extensamente-



en la película "de observación", donde, como "una mosca sobre la pared", la cámara-espectador se entromete o vaga con impunidad (dependiendo de cómo uno evalúe esto) a través de la escena.<sup>43</sup> Este placer en ver y escuchar la escena aumenta cada vez que en una película se muestra una acción que normalmente no es mostrada en público, o cuando alguien expone sus sentimientos o pensamientos en la película por casualidad o sin premeditación, lo cual nos conduce a leerla como "real". Tales momentos también pueden ser cómicos o embarazosos y, cuando se tomaron de videos caseros, se transformaron en el material para los programas cómicos televisivos. Una versión de ese tipo de programas en los años sesenta se llamó *Candid Camera* [La cámara indiscreta], y la forma actualmente difundida se llama, de modo más exacto, *You've been framed*.<sup>44</sup> El encanto del espectáculo de lo oculto revelado también se ha transformado en un rasgo de muchos documentales "serios" y televisión de la realidad. Un nuevo subgénero del cine de lo real televisivo ha surgido con la edición del metraje de las cámaras de video de la policía y de agencias de seguridad, así como con grabaciones de procedimientos médicos en hospitales. En los años noventa la preocupación pública por la circulación comercial de estas grabaciones condujo a la cancelación del estreno de una cantidad de estos videos en Gran Bretaña. Por el contrario, *Police, Action, Camera* [Policía, Acción, Cámara] (realizado por Carlton para el canal de difusión independiente, y emitido por primera vez en 1994; *Cops* [Policias] en los Estados Unidos es un formato similar) es presentado como un programa de no-ficción sobre el trabajo de la policía; su pretensión de sobriedad se apoya en la presencia de Alastair Stewart, un locutor habitual de noticias de ITV<sup>45</sup> que lo condujo hasta 2007. El material visual de tales programas, sin embargo, ofrece una mezcla sumamente entretenida de placeres especulares. En *Police, Action, Camera* nos muestran videos de la policía provenientes de cámaras de vigilancia ubicadas sobre autopistas y cruces de ferrocarril, en los cuales automovilistas, conductores de buses y camioneros corren

espantosos riesgos con sus propias vidas y las de otros. Nos invitan a condenar la estupidez criminal de tales conductores mientras vemos -voyeurísticamente- con la misma vista que la cámara oculta. Más adelante la habilidad de los policías conductores es demostrada en una serie de grabaciones en video de persecuciones de automóviles, todo registrado desde el patrullero siguiente, permitiendo una experiencia visual enormemente apasionante, con el placer añadido de no sólo estar con "los ganadores" -ya que la policía siempre alcanza a los conductores- sino también estar del lado de la ley. En los videos de colaboración de la policía con agencias de rescate la función prostética del film es nuevamente puesta en primer plano, pero ahora se trata de un video registrado electrónicamente que "ve" no en relación a la luz sino al calor, mientras un piloto de helicóptero, volando de noche y usando una "cámara" sensible al calor, "ve" el cuerpo todavía vivo de un hombre que se ha caído al río Támesis y dirige a la policía y a los rescatistas hacia él. Posteriormente nos muestran un video de la misma clase de "cámara" que guía a un grupo bomberos, que se está dirigiendo hacia un enorme incendio en el interior de la ciudad, hacia los focos más importantes y hacia las áreas que están por ser devoradas por las llamas. La fascinación por el espectáculo de la realidad sigue aquí la tradición establecida por las tempranas actualidades, tales como *Fire Call and Rescue by Fire Escapes* (1899), de la Warwick Trading Company, y *The Life of an American Fireman* [La vida de un bombero americano], de Edwin S. Porter (1903).

El placer de lo especular como acceso al conocimiento es central al desarrollo reciente de las filmaciones "secretas" que utilizan microcámaras ocultas llevadas por investigadores disfrazados de clientes, partidarios, etcétera. Esperamos o deseamos ver a aquellos que son filmados exponiéndose como mentirosos, despiadados o corruptos. El metraje clandestino pregona el acceso a una verdad mayor o subyacente sobre el acontecimiento o el tema que muestran, mientras que la

iluminación, el sonido y la visión inevitablemente pobres connotan veracidad. La serie del canal cuatro *Undercover Britain* [Gran Bretaña secreta], emitida en 1995, desarrolló este acercamiento utilizando gente "común". A menudo ellos mismos habían estado al final de las situaciones que ahora investigan, combinando de ese modo la investigación con la autobiografía bajo la forma de un diario en formato video.

*The Samson Unit* [La Unidad Samson], hecha para el espacio documental del canal cuatro del Reino Unido por un grupo de producción israelí, y emitido en 1994, investiga a la unidad secreta del ejército israelí llamada "Samson Unit" documentando el trabajo de los soldados como espectáculo y *performance*. Esto plantea importantes interrogantes no solamente sobre su rol en la lucha de Israel para combatir el terrorismo dentro de sus fronteras y el potencial para el error y la brutalidad en su ocupación de Cisjordania / Palestina, sino también los efectos de su peligroso trabajo adoptando personajes falsos y disfraces sobre los mismos hombres. La película muestra a los hombres primero entrenándose, luego llevando a cabo una misión secreta a plena luz del día, y más tarde asaltando una casa, de noche, en la Cisjordania ocupada, intentando capturar supuestos palestinos armados. El programa focaliza en hombres individuales que hacen preparativos y muestra su nerviosismo antes del ataque. El patetismo de estas escenas, sin embargo, contrasta con el énfasis que se hace sobre el espectáculo del ataque a través del empleo de pequeñas cámaras infrarrojas adheridas a algunos de los hombres de la redada. Así, el documental nos crea la expectativa de que veremos no tanto lo oculto sino lo normalmente inaccesible, dándonos al mismo tiempo una sensación subjetiva de "estar allí" con los hombres mientras llevan a cabo la acción. Las cámaras, colocadas debajo del nivel de los ojos, nos permiten ver en la oscuridad y sin embargo registran pocas acciones inteligibles, pero las imágenes connotan realismo muy eficazmente de un modo ahora más habitual en las películas de ficción. El privilegio de -y nuestro placer en- nuestros

sentidos audiovisuales como acceso al conocimiento al cual el documental mismo suscribe es cuestionado, sin embargo, cuando se revela que el hombre palestino muerto en la redada -herido de bala después de no responder a las advertencias de que se detuviera, que oímos en el film- no sólo no era un hombre armado sino que, de hecho, también era sordo. Incapaz de escuchar, se transformó en una víctima a pesar del procedimiento militar de advertencias y a pesar del objetivo declarado del soldado de mutilar, no matar.

La década pasada ha visto cambios significativos en la difusión de realidad registrada, es evidente la explosión de formas de "filmación verdadera" en los canales de televisión. El *docusoap* surgió como formato de la serie documental de observación de Paul Watson y Franc Roddam *The Family* [La familia] (BBC, 1974), basado en *An American Family* [Una familia americana] (Craig Gilbert, 1972, emitido por el Servicio Público de Difusión estadounidense [PBS], 1973), cuando *Sylvania Waters* [Las aguas de Sylvania] (BBC, 1992) de Watson se adaptó en el programa británico *Airport* [Aeropuerto] a mediados de los años noventa, como televisión de bajo costo.<sup>46</sup> Los formatos estadounidenses incluyen *Ace of Cakes*, *American Chopper*, *American Hot Rod*, *Miami Ink*, *Deadliest Catch*, *Ice Road Truckers*, *Truth, Duty, Valour*. La realidad, es decir, la gente común, forma parte de programas como *The Oprah Winfrey Show*, *The Ricki Lake Show* y *The Jerry Springer Show*, dado que han participado en programas de preguntas y respuestas durante mucho tiempo. Ahora, sin embargo, la televisión de realidad -"la programación popular sobre la realidad"- se le aparece al documental como su "otro", en lo que John Corner ha llamado nuestra "cultura de televisión post-documental" en referencia a los híbridos factuales versus las formas de entretenimiento que producen "documentales como diversión".<sup>47</sup>

Las historias extraordinarias de las vidas y aventuras reales de la gente fascinan tanto si circulan en revistas como en *talk*

*shows* o *reality shows* televisivos. Corner hace una valiosa distinción en su empleo del término "postdocumental" para señalar la reubicación de un conjunto de prácticas, formas y funciones que se centran en "un énfasis sobre la narrativa microsocial y sus formas de juego alrededor del yo observado y del yo-en-performance",<sup>48</sup> con el consecuente placer de la observación de la brecha entre el ser y el parecer. La "puesta en escena del yo" que observamos, es decir, la observación de un "verdadero" yo que surge de la *performance*, que era el objeto del cine directo, ahora es embalado en el formato de *reality show* creado por *Big Brother* [Gran Hermano] (Endemol). Tal espectáculo no desvía simplemente nuestra atención, sino que involucra al espectador para que considere la posibilidad de diferentes modos de ser uno y ser con el otro, implicando formas y procesos que comúnmente llamamos "identificación". Como observa Annette Hill en su estudio de los públicos, "Ser un espectador de realidad significa encarnar múltiples roles, como el de testigo y el de intérprete, y ocupar múltiples espacios, entre la realidad y la ficción".<sup>49</sup> Estos múltiples roles son explorados más profundamente en el capítulo 3.

Las nuevas mediaciones de los modos de "ver a los otros" y "ver las cosas", incluyendo Internet y la interpenetración de lo público y lo privado a través de la web, son una reconfiguración, o quizás una inversión, de la privatización de lo personal y la familia en la transición de la sociedad tradicional a la modernidad. El documental siempre ha luchado para diferenciarse de lo simplemente factual de las noticias, asuntos de actualidad y programas informativos, así como de lo factual popular -aun cuando esto eran las "actualidades" del cine de los primeros tiempos o el "infotainment" [info-entretanimiento]<sup>50</sup> de los noticieros del Pathé más tardío y, actualmente, de la televisión de realidad. El proyecto de una "educación cívica democrática" a la que se refiere Corner puede ya no ser un foco del documental, pero su papel como investigación periodística y exposición permanece. Al mismo

tiempo hubo un resurgimiento en el documental como proyecto de interrogación radical, a veces visto en cines o emitido por televisión, como *Bus 174* (José Padilha, codirector Felipe Lacerda, 2002, Brasil), pero más habitualmente puesto en circulación en la esfera pública paralela de la web.

La preocupación por distinguir lo sobrio como la forma de realidad "correcta" de la mera diversión sostiene la dicotomía que el proyecto documental -como el "drama del umbral"- introdujo.<sup>51</sup> El reciente documental británico de Paul Watson *Malcolm and Barbara: Love's Farewell* (producido por Granada para ITV, emitido en 2007) sin embargo muestra que la importancia de la historia triunfa sobre la realidad aun para un cineasta que se ha hecho notar por sus ataques en la televisión de realidad<sup>52</sup>. Este importante y desgarrador documental de Watson continúa la historia de su película anterior, sobre Malcolm, víctima del Mal de Alzheimer, y su esposa, mostrando su deterioro y sus últimas horas tras entrar en estado de coma, pero no su muerte en cámara, como el film supone y como se anuncia en la publicidad previa a su transmisión. Vemos los momentos más íntimos de la muerte, aun así es una duración que el documental no puede transmitir, atado como está al horario del programa. ITV encargó una revisión al estudio de abogados de medios de comunicación Olswang, que concluyó que mientras el cineasta no había engañado deliberadamente a emisora, "el malentendido provino de la ambigüedad en el lenguaje utilizado por Paul Watson para describir su filmación y su película, y también por la ambigüedad de sus escenas finales".<sup>53</sup> En el capítulo siguiente me dirijo a esta cuestión de las ficciones del documental y el drama de la realidad.

---

<sup>1</sup> Este texto que aquí presentamos es la traducción de "Introduction: The Spectacle of Actuality and the Desire for Reality", de la obra de Elizabeth Cowie, *Recording Reality, Desiring the Real* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2011. Visible Evidence, Volume 24). Agradecemos a la autora y



---

a Michael Renov (director de la colección) la autorización para realizar esta publicación (Nota de los Directores).

<sup>2</sup>Krupp es el nombre de una de las empresas alemanas más importantes de ese país, emblema de la industria pesada durante los siglos XIX y XX. En 1999 la empresa se fusionó con Thyssen AG y formó con dicha empresa el grupo Thyssen Krupp AG. [N de la T].

<sup>3</sup> AEG es la sigla que designa a la Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschafts (Asociación General de Electricidad), una empresa alemana fundada a fines del siglo XIX dedicada a la fabricación de electrodomésticos. La empresa se disolvió en 1996. [N de la T].

<sup>4</sup>Citadopor Hans Richter en *The Struggle for the Film*, trad. Ben Brewster (Aldershot: Scolar Press, 1986), 47. Citado por Walter Benjamin en "A Little History of Photography," en *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 2, trad. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, y Gary Smith (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), 526. [Trad. esp.: "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. Traducción de Jesús Aguirre]. Bertolt Brecht, "Der Dreigroschenprozess, einsoziologisches Experiment," en *Gesammelte Werke in 20 Bänden*(1930/1931) (Frankfurt del Main: Suhrkamp Verlag, 1976), 161.

<sup>5</sup>Por ejemplo, en los escritos de Walter Benjamin, Hans Richter, Sergei Eisenstein, DzigaVertov, Paul Rotha y, por supuesto, John Grierson.

<sup>6</sup>Esto no es lo mismo que desear conocer el verdadero funcionamiento de la realidad social, dado que si, como sostiene Slavoj Žižek, "llegamos a 'saber demasiado' como para penetrar en el verdadero funcionamiento de la realidad social, esta realidad se disolvería. Esta es probablemente la dimensión fundamental de la "ideología": la ideología no es simplemente "falsa conciencia", una representación ilusoria de la realidad, es más bien esa realidad en sí misma la que ya debe considerarse "ideológica". *The Sublime Object of Ideology* (Londres: Verso, 1989), 22-21. El rol de la ideología es considerado en el capítulo 1 de ese volumen. [Trad. esp.: *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Traducción de Isabel Vericat Núñez].

<sup>7</sup>Bill Nichols, *Representing Reality* (Berkeley: University of California Press, 1991), 3. Nichols sostiene que "Estos sistemas asumen que tienen un poder decisivo; pueden y deben modificar el mundo, pueden efectuar acciones que impliquen consecuencias". Tales discursos se oponen al mundo del hacer-creer; en su lugar asumen una relación con la realidad que es directa y transparente. El documental, afirma, "a pesar de su parentesco con ellos, nunca ha sido aceptado completamente como un igual" (3-4). [trad. esp.: *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte].

---

<sup>8</sup>Jean Baudrillard, *The Evil Demon of Images*, trad. Paul Patton y Paul Foss (Sydney: Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1987), 28. El mal y la inmoralidad se invocan no en relación con la moral versus el pecado sino en una oposición maniquea entre racional e irracional ("Interview," 43, *ibid.*).

<sup>9</sup>Mary Ann Doane, "Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary," en *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, ed. David Green y Joanna Lowry (Brighton: Photoworks/Photoforum, 2006), 38.

<sup>10</sup>Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trad. Gabriel Rockhill (Londres: Continuum, 2004), 12. [Trad. esp.: *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona - Servei de Publicacions, 2005. Traducción de Manuel Arranz].

<sup>11</sup>Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam (Nueva York: ZoneBooks, 1988), 97. [Trad. esp.: *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987. Traducción de Luis Ferrero Carracedo].

<sup>12</sup>Brian Winston, *Lies, Damn Lies, and Documentaries* (Londres: BFI Publications, 2001).

<sup>13</sup> Daguerre primero se estableció como un diseñador de teatro, y era famoso por el espectáculo realista que retrataba en sus escenarios. Más tarde construyó el diorama, en 1822 -una habitación atravesada por un pasillo oscuro en el que se proyectaban escenas pintadas sobre un paño transparente que, como consecuencia de la manipulación de la luz, parecían cambiar del día a la noche o del sol a la tormenta. Firmó una sociedad con Joseph Nicéphore Niépce, un imprentero que produjo la primera fotografía permanente (conocida como heliografía) en el mismo año que el diorama, pero que murió súbitamente en 1833. Por el contrario, Talbot relata que llegó al descubrimiento de un medio para registrar químicamente la imagen producida por la cámara oscura como resultado de su frustración con sus esfuerzos para registrar la imagen con sus propias manos. Agradezco a Jon Carritt por señalarme las conexiones entre el trabajo de Daguerre en el teatro, sus dioramas y su pintura, y su desarrollo del daguerrotipo.

<sup>14</sup> En el contexto del cine, el deseo de realidad re-presentada ha sido descrito del modo más enfático en los textos de André Bazin: "Sólo una lente fotográfica puede darnos la clase de imagen del objeto que es capaz de satisfacer la profunda necesidad que tiene el hombre de sustituirlo por algo más que una mera aproximación, una especie de calcomanía. La imagen fotográfica es el objeto en sí mismo, el objeto liberado de las condiciones del tiempo y el espacio que lo gobiernan. No importa qué tan borrosa, distorsionada o descolorida, no importa qué tan carente de valor documental pueda ser la imagen, ella comparte, en virtud del proceso mismo de su creación, el ser del modelo del cual es la reproducción; ella es el modelo". *What Is Cinema?* vol. 1, Ensayos seleccionados y trad. Hugh Gray (Berkeley:

---

University of California Press, 1967), 14. [Trad. esp.: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP, 2008. Traducción de José Luis López Muñoz].

<sup>15</sup>Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible," en *The Cinematic Apparatus*, ed. Stephen Heath y Teresa de Lauretis (Nueva York: St. Martin's Press, 1980), 123.[Trad. esp.: "Máquinas de lo visible" en: Alejandra Figliola y Gerardo Yoel (coordinadores), *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: UNGS -Imago Mundi, 2010. Traducción de Gustavo Zappa].

<sup>16</sup> Como Jonathan Crary ha señalado en su explicación de la aparición de una nueva explicación científica de la óptica del ojo y su transformación del lugar de la subjetividad, "Tanto si son los signos divinos de Dios de Berkeley dispuestos en un plano diáfano, las sensaciones de Locke 'impresas' en una hoja en blanco o la pantalla elástica de Leibniz, el observador del siglo XVIII enfrenta un espacio de orden unificado, inmodificado por su propio aparato sensorial y fisiológico, sobre el cual el contenido del mundo puede ser estudiado y comparado, conocido en términos de una multitud de relaciones". *Techniques of the Observer* (Cambridge: MIT Press, 1993), 55. [Trad. esp.: *Las técnicas del observador*. Murcia: CENDEAC, 2008. Traducción de Fernando López García].

<sup>17</sup>Comolli, "Machines of the Visible," 123-24.

<sup>18</sup>Bazin, *What Is Cinema?* 1:15. Era esta escisión lo que Bazin valoró, ya que al encontrar la objetividad de la fotografía, la visión humana podría llegar a ver de nuevo, ver otra vez, aquello que la convención y las ocupaciones cotidianas hacían pasar por alto. Crary, sin embargo, caracteriza esta escisión en términos de dos subjetividades opuestas: primero, un vidente encarnado que proviene de las "múltiples afirmaciones de la soberanía y la autonomía de la visión derivada de este cuerpo recientemente fortalecido como resultado de la subjetivización de la visión", y segundo, "un observador disciplinado que surge como consecuencia del nuevo conocimiento de la óptica humana, que condujo a las formas de poder que dependieron de la abstracción y la formalización de la visión" (*Techniques*, 150).

<sup>19</sup>Mary Ann Doane, "Technology's Body: Cinematic Vision in Modernity," *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 5, n° 2 (1993): 5. Una versión revisada aparece como capítulo 3 en su libro *The Emergence of Cinematic Time* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

<sup>20</sup> Lewis Hine, el pionero de la fotografía social y documental, escribiendo en 1909, en "Social Photography: How the Camera May Help in the Social Uplift", abogó por su rol especial como prueba de la realidad: "Tanto si es una pintura como si es una fotografía, el cuadro es un símbolo que lo pone a uno inmediatamente en contacto con la realidad... el cuadro continúa contando una historia envasada de la forma más condensada y vital. De hecho, a menudo es más eficaz que lo que la realidad habría sido, porque en el cuadro los intereses contrarios y no esenciales han sido eliminados. El cuadro es el lenguaje de todas las nacionalidades y todas las edades". Hine concluye: "La

---

fotografía tiene además un realismo propio; tiene una atracción inherente, no encontrada en otras formas de ilustración. Por esta razón el sujeto promedio cree implícitamente que la fotografía no puede falsificar". Pero también observa que "mientras las fotografías no pueden mentir, los mentirosos pueden fotografiar". En *Actas: National Conference of Charities and Corrections*, junio de 1909, reimpreso en *Classic Essays on Photography*, Alan Trachtenberg, ed. (New Heaven: Leete's Island Books, 1980), 111.

<sup>21</sup> Aquí me refiero a las grandes instalaciones que eran comunes en los centros turísticos costeros y sitios espectaculares, en las cuales varias personas a la vez podían entrar y ver las imágenes reflejadas de las escenas y las personas que estaban afuera.

<sup>22</sup> Estos son los interrogantes que surgen en el discurso del histérico, explorado más profundamente en el capítulo 3.

<sup>23</sup> A diferencia de la fotografía, el estereoscopio fue un invento de un científico, Sir Charles Wheatstone, desarrollado más adelante por Sir David Brewster con el objetivo de democratizar el conocimiento de los fenómenos reales y oponerse a la magia ilusoria. El estereógrafo comprende dos dibujos o fotografías de una escena con una variación equivalente a la producida por la pequeña distancia entre los ojos humanos. Una vez colocados juntos en un visor que nuevamente aproxima esta distancia, las dos imágenes son leídas como una, dado que las pequeñas diferencias de ángulo en cada imagen proporcionan la información a la mente para leer la escena en perspectiva real, y los objetos y la gente aparecen en tres dimensiones. Los visores pueden ser grandes cajas verticales que contienen una serie de tarjetas que pueden rotar delante de las lentes binoculares, o pueden ser visores más pequeños, portátiles, hechos según el modelo de los anteojos de ópera.

<sup>24</sup> Crary, *Techniques*, 124. En contraste con el escepticismo de Crary, el escritor norteamericano del siglo XIX Oliver Wendell Holmes, inventor del visor estereoscópico Holmes, presenta un caso entusiasta para el estereógrafo: "El primer efecto al mirar una buena fotografía a través del estereoscopio es una sorpresa que ninguna pintura produjo jamás. La mente tantea su camino hacia las profundidades mismas del cuadro. Las finas ramas de un árbol en primer plano aparecen frente a nosotros como si fueran a arrancarnos los ojos de un arañazo. El codo de una figura aparece delante de un modo que casi nos pone incómodos. Después hay una cantidad tan espantosa de detalles que tenemos el mismo sentido de complejidad infinita que nos da la Naturaleza". En "The Stereoscope and the Stereograph", *Atlantic Monthly*, 1859, reimpreso en *Classic Essays on Photography*, 77.

<sup>25</sup> Citado por Crary, *ibid.*, 24. Herman von Helmholtz, *Treatise on Physiological Optics*, trad. J. P. C. Southall, tercera edición alemana (1909-11) (Nueva York: Dover 1924-25, 1962), vol. 3, 303.

<sup>26</sup> Para Crary, fotografía es "una forma que conservó la ilusión referencial más que cualquier otra cosa antes ... recreó y perpetuó la noción de que el sujeto

'libre' de la cámara obscura todavía era viable" (*Techniques*, 133). Aun así, contrariamente a la afirmación de Crary, el estereógrafo siguió siendo la forma primaria en la cual el mundo fotografiado fue difundido y consumido en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo después de la introducción de métodos de producción masiva, continuando en siglo XX. Reese V. Jenkins sostiene que "el estereoscopio y la caja de tarjetas eran una característica tan común del hogar americano de la postguerra civil como es hoy el televisor" (en *Images and Enterprise: Technology and the American Photographic Industry 1939-1925*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975, 50).

<sup>27</sup> La fotografía como fetiche es contrastada con el voyeurismo del cine por Christian Metz en "Photography and Fetish", *Octubre* 34 (Otoño 1985): 81-90.

<sup>28</sup> La tangibilidad del estereoscopio, descrito por David Trotter como "la visualización de lo tangible", nos involucra kinestésicamente, en una relación espacial y en una relación háptica, en una sensación de tocar con los ojos. ("Stereoscopy: Modernism and the 'Haptic'" *Critical Quarterly*, 46, n° 4 [2004]: 38-58). Trotter acentúa que mientras el estereoscopio ofrece distanciarse del cuadro viviente, igualmente importante es nuestra absorción en su imagen, que nos involucra por su tactilidad (42).

<sup>29</sup> Crary, *Techniques*, 133.

<sup>30</sup> El concepto de desaprobación fue desarrollado por Freud en su análisis del fetichismo en "Fetichism", *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. 21, ed. y trad. James Strachey (1921; Londres: Hogarth Press, 1974). Citado de aquí en adelante como SE. [Trad. esp.: *Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XXI: *El porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura y otras obras (1927- 1931)*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986].

<sup>31</sup> También es central para formas populares performativas, tales como el carnaval o las procesiones religiosas.

<sup>32</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Adam Phillips, ed. (Oxford: Oxford University Press, 1990), 122-23.

<sup>33</sup> Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trad. Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987), párrafo. 25, 106. [Trad. esp.: *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 2005].

<sup>34</sup> Hans Richter, *The Struggle for the Film*, 41. Richter comenzó el borrador de este libro en la década del treinta.

<sup>35</sup> El espectáculo, la característica primordial del "modelo de producción primitivo" del cine de los primeros tiempos, es no-narrativo y es valorado porque se opone a la clausura y la transparencia del "modelo de producción institucional". Noël Burch, "A Primitive Mode of Representation," en *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, Thomas Elsaesser, ed. (Londres: British Film Institute, 1990), 220-27. Burch también introduce aquí la noción de "exterioridad primitiva", que acentúa el espectáculo, y el cine de los inicios como aquel que enfrenta al espectador como una exterioridad. [Trad. esp. "Un



---

modo de representación primitivo" en Noël Burch, *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1991].

<sup>36</sup>Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," en Thomas Elsaesser, *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, 58. [Para una explicación del concepto de "cine de atracciones" en español véase: Tom Gunning. "El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia" en *Archivos de la Filmoteca* nº 10, Valencia, Diciembre de 1991].

<sup>37</sup> Por consiguiente, Gunning distingue el exhibicionismo del cine de atracciones, con su sollicitación de la mirada de la audiencia, del voyeurismo de la película narrativa, en la cual el espectador ve una escena de acción aparentemente desconocida para los personajes. La oposición entre el giro narrativo en el cine y el espectáculo cinematográfico no puede alinearse con una división entre el voyeurismo como el placer de la narración y algún placer no-voyeurístico, no-narrativo. Tampoco el fetichismo o el exhibicionismo pueden realizar este papel. He desarrollado esto más profundamente en *Representing the Woman* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

<sup>38</sup> El término "actualidades" -derivado del término francés- ahora se utiliza para referirse a estas tempranas formas de no ficción.

<sup>39</sup> Visto, por ejemplo, en *Prigionieri della guerra* [Prisioneros de guerra] (Italia, Yuervant Gianikin y Angela Ricci Luchi, 1995), hecho con el Museo Storico di Trento y el Museo della Guerra di Rovereto y Commune di Rovereto utilizando metraje ruso y austrohúngaro de la Primera Guerra Mundial.

<sup>40</sup> Las actualidades y el cine documental, en tanto "atracciones," no son necesariamente exhibicionistas.

<sup>41</sup>La escopofilia y la epistemofilia son, para Freud, componentes del instinto humano, es decir, la fuerza que empuja al sujeto en relación con los objetos de deseo. El deseo de ver puede ser activo - voyeurismo- o, como señala Freud, puede ser pasivo en el deseo de ser visto -exhibicionismo. "The Development of Libido and the Sexual Organizations" (1917), SE 16:327. [Trad. esp.: "Conferencia XXI. Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales" en *Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986 ]. El deseo pasivo se satisface en el cine por la identificación con lo visto en lo que nos es mostrado, de modo tal que el espectador se transforma en la imagen vista. Aquí surge el placer del enlace psíquico resumido por el término "identificación". Esto es explorado en el capítulo 3.

<sup>42</sup> Para Freud, lo siniestro es la emoción asociada al retorno de lo reprimido y, específicamente en su análisis del cuento de Hoffman "Der Sandmann" ["El hombre de arena"], de los deseos edípicos involucrados en el complejo de castración. Lo siniestro enfrenta al sujeto -inconscientemente- con la imposibilidad de su deseo y el terror de sus pérdidas como una "castración". Para Lacan, la perturbación en la imagen o la historia es un poquito de lo real, de lo inconsciente, que se introduce en el cuadro o la narrativa que altera su orden (Sigmund Freud, "The Uncanny" [1919], SE 17: 217-52). [Trad.



---

esp.: "Lo siniestro" en *Sigmund Freud. Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986].

<sup>43</sup>Véase, por ejemplo, Trinh T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning" en *Theorizing Documentary*, Michael Renov, ed. (Londres: Routledge, 1993), 95; y Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Revisited* (Londres: British Film Institute, 1995), 205-18.

<sup>44</sup> En un sentido literal "to be framed" significa ser enmarcado, encuadrado; pero en un sentido figurado significa ser engañado, caer en una trampa. De allí deriva el juego de palabras aplicado al programa televisivo, que al utilizar cámaras ocultas para registrar diversas situaciones "enmarca" y "engaña" a los sujetos a la vez. [N de la T].

<sup>45</sup> ITV (Independent Television) es el nombre de un canal de televisión de Gran Bretaña, perteneciente a una cadena que lleva el mismo nombre. La misma se fundó en 1955 y se lanzó al mercado como competidora de la BBC. [N de la T].

<sup>46</sup> Esta historia es analizada en *Understanding Reality TV*, Sue Holmes y Deborah Jermyn, eds. (Londres: Routledge, 2004).

<sup>47</sup> John Corner, "Performing the Real: Documentary Diversions," *Television and New Media* 3, n° 3 (Agosto 2002): 266.

<sup>48</sup> Corner, *ibid.* 261-62.

<sup>49</sup> Annette Hill, *Restyling Factual TV: Audiences and News, Documentary and Reality Genres* (Londres: Routledge, 2007), 110. El estudio de público de Hill presenta un conocimiento extraordinario, enriquecido por su propio análisis sutil.

<sup>50</sup> El término "Infotainment", que combina en inglés las palabras "information" (información) y "entertainment" (entretenimiento), actualmente se utiliza para designar a aquellos programas televisivos que mezclan noticias con contenidos de entretenimiento (entrevistas, reseñas, etcétera). En español se los conoce como "magazines informativos". [N de la T].

<sup>51</sup> Como señala Corner, "El término *documental* siempre es mucho más seguro cuando se usa como un adjetivo que como un sustantivo", de modo que podemos preguntar de qué modo el trabajo es documental en el proyecto. "Performing the Real", 258.

<sup>52</sup> En una entrevista Watson comenta: "Canal tras canal mostrando televisión de realidad. Es predecible. No indaga, no molesta, simplemente crea más de lo mismo y transforma en vagos a nuestros cineastas". *TheGuardian*, 20 de noviembre de 2006, <http://www.guardian.co.uk/media/2006/nov/20/mondaymediasection4>.

<sup>53</sup> Tara Conlan, *TheGuardian*, 21 de septiembre de 2007, <http://www.guardian.co.uk/media/2007/sep/21/ITV.television2>.